



Skén&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

2 | Automne 2014

Paroles de danseurs et de chorégraphes

Ponctuer/Respirer : une mise au point

À propos de Tsai MING-LIANG, Les Chiens errants et Peter SZENDY, À coups de points. La ponctuation comme expérience

Julia Peslier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1141>

DOI : 10.4000/skenographie.1141

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014

Pagination : 107-118

ISBN : 978-2-84867-495-7

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Julia Peslier, « Ponctuer/Respirer : une mise au point », *Skén&graphie* [En ligne], 2 | Automne 2014, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1141> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.1141>

Presses universitaires de Franche-Comté

PONCTUER/RESPIRER : UNE MISE AU POINT

JULIA PESLIER

À propos de :

— Tsai MING-LIANG, *Les Chiens errants*, production Homegreen films, coproduction JBA Productions, diffuseur Urban Distribution, 2013. Grand prix du festival de Venise, 2013.

— Peter SZENDY, *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.

Le lien entre l'essai de Peter Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience* (Minuit, 2013) et le dernier film de Tsai Ming-liang, *Les Chiens errants* (Homegreen films, 2013), est lâche. Le premier fait de la ponctuation un art de la scansion graphique et de l'impact percussif à ausculter, une expérience esthétique de soulignement et de résonance entre l'image, le son et le texte, une *surponctuation*. Le second met en scène, dans un film quasi dépourvu de paroles mais doté d'une bande-son étonnamment riche et suggestive, le récit d'une débâcle, d'une errance et d'une enfance dans des lieux marginaux de Taipei. En quelques longs plans séquences, un père, son garçon et sa fillette évoluent entre le sec et l'humide, l'urbain et le végétal, entre le dedans et le dehors, la veille et le sommeil, entre l'hostilité continue du monde et l'hospitalité de foyers éphémères. Ils naviguent des périphériques bruyants et surexposés aux terrains vagues battus par la pluie nocturne, des néons clinquants d'un centre commercial aux gris monochromatiques d'immeubles squattés – des *espaces habitables*, malgré tout, où l'enfant se fait un doudou d'un chou de supermarché maquillé au feutre en tête maternelle et

le père s'y découvre une nuit une amante éphémère, poupée végétale en draps, à taille humaine.

Remarquer/respirer : du tempo à la temporalité

L'essayiste sature le dispositif typographique de l'essai, multipliant les icônes, les signes, les mains dessinées, les graphes au cœur même de la prose pour renverser le rapport entre l'icône et l'écrit et mettre en mouvement la lecture, pour la poser sur la table de montage et l'analyser. Le cinéaste, au rebours, épure, cadre, éclaire un univers qu'il dépouille le plus possible du langage parlé et écrit. Il modifie ainsi le signe de la lecture en reportant le regard sur les fractures innombrables des façades et les marquages expressifs des corps, les rendant à un universel du visible et réduisant au minimum la part de la langue. L'un alerte sur ce qui fait sens, ce qui ponctue les formes artistiques dans les clignements, les battements, les hochements, les accentuations, les suspensions, les scansiones et les fins de phrases. Il prend note des superpositions de plan, des retournements de caméra, chez Welles par exemple, et les donne comme ponctuations fortes, comme pensée du montage et du phrasé filmique. L'autre nous invite à délaissier le rivage des mots imprimés et de leur déchiffrement – vacuité cinglante des panneaux publicitaires brandis par l'homme au début du film – afin de chercher ailleurs le sens, faisant la faveur à un cinéma du plan et de la temporalité pleine. Il marque clairement son esthétique, du partage entre les cinéastes qui travaillent le temps au montage et ceux qui se laissent traverser par lui et le charge de modeler l'image en mouvement, dans ses hasards et ses durées.

L'on commence avec le cinéaste taïwanais à déchiffrer lentement les lignes du temps : rides déposées sur le visage de l'acteur préféré, feuillages et traces ruisselantes blanchies sur le mur noir d'un appartement ravagé où se sont réfugiés les trois personnages du drame, accueillis par une femme douce. Ce sont les « larmes » de la maison, dira-t-elle. Dans ce foyer comme calciné par un drame antérieur, ces « larmes » sont la métaphore plastique de l'émotion, le dehors manifeste, graphique, d'un chagrin qui sourd dans l'intime des mémoires et qu'elles inscrivent comme à fleur de mur, à portée du spectateur. Quelques belles pages de Michel Chion, dans *L'Écrit au cinéma*, reviennent en mémoire, sur le lien et la différence sémantique entre l'écriture manuscrite ou tapuscrite et celle filmée : l'enregistrement à l'écran de sa destruction (par le feu, l'eau, la main qui déchire la page) serait ainsi cela-même qui s'inscrit en nous, s'y greffe, s'y graphie et s'y grave

selon leur étymon commun¹. Ici, le langage n'est pas détruit à l'écran, il est déplacé, translaté et reporté sur des stigmates divers de vie humaine.

Pourtant, la liaison entre l'essai de Peter Szendy et la sortie des *Chiens errants* de Tsai Ming-liang attire l'attention sur un certain rapport à la ponctuation, entendue tout aussi bien dans ses valeurs d'intonations, d'inflexions, d'expressivités et de pauses, que dans celles tout bonnement graphiques – linéarisation ou disruption entre les segments et les propositions, selon une multiplicité de relations possibles. Se ménage alors un entre-deux pour le lecteur cinéophile, dans le jeu ouvert entre d'une part ce qui relève d'une *stigmatologie* particulièrement sensible à la « surponctuation », à la surenchère et à la mise au carré, et d'autre part ce qui ressort d'une *respiration*, d'une déliaison très libre des codes narratifs cinématographiques traditionnels afin d'aérer les temps, de dégager montages et raccords de la relation attendue avec l'image suivante, gardant l'amplitude de l'émotion affleurant face à la pellicule impressionnée. Du côté de l'essai, une attention nouvelle est portée aux effets à partir du point comme unité de marquage et de re-marque. Du côté de l'écran, la ponctuation y apparaît d'autant plus forte qu'elle est comme laissée à la discrétion du spectateur, non (re-)marquée par l'emphase et que ce dernier regarde le plan comme il le ferait d'un tableau de maître, à volonté. Il y va là, dans leur croisement, d'une variation critique entre des temps ponctués et des temps errés, afin de voir ce qui (nous) point et nous fait ciller face à l'œuvre, au film et au langage.

¹ Michel CHION, *L'Écrit au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 200 : « Nous avons, dans le cours de ce livre, émis l'hypothèse que cette vision cinématographique de l'écrit en cours d'effacement, de combustion, de noyade ou de dissémination, est paradoxalement une façon pour le cinéma, art immatériel à base d'images projetées (bien que son support physique initial, la pellicule, ait été longtemps visible et tangible) de graver en nous quelque chose. Détruire l'écrit que nous voyons sur l'écran, nous faire assister à sa disparition, c'est paradoxalement le valoriser, le symboliser. La description physique de l'écrit fixe mentalement le moment de l'écriture et de l'inscription, elle en emblématise l'excription. » Voir aussi les réflexions sur les signes de ponctuations, les graffitis, les panneaux, les enseignes lumineuses et d'autres formes d'écritures rendus à l'écran dans le chapitre 3 « L'écrit diégétique comme athorybe » (p. 66-97). Pour le rapport entre ponctuation musicale et cinéma, voir les passionnants entretiens dans Philippe CASSARD, *Deux temps, trois mouvements. Un pianiste au cinéma*, Entretien avec Marc Chevre et Jean Narboni, éditions Capricci, 2012.

Le point retrouvé

Faire le point sur le point, saisi à partir de la notion de « *stigma* ou de *stigmê* », et même, le faire « à coups de points », c'est là le projet comparatiste Peter Szendy. Dans une « histoire portative, de la *rubrica* au *smiley* », c'est-à-dire non tant de la ponctuation mais bien de ce qu'il propose de nommer *stigmatologie*, un « vieux mot », il se fait fort de réactiver la polysémie du verbe *stizein*, « piquer, tatouer, marquer d'une empreinte, voire contusionner ou couvrir d'ecchymoses ». Le propos se veut « pensée de la ponctuation » (p. 13-14) afin de dégager une esthétique ponctuant, piquante, appointante pour l'interprétation. La palette est ample, au fil des quatorze chapitres : littérature (Sterne, *Vie et opinion de Tristram Shandy*, Tchekhov, *Le Point d'exclamation*, Kafka, *Le Procès*), cinéma (Welles, Scorsese, Fincher), musique (Wagner), philosophie (Hegel, Nietzsche, Heidegger, Derrida), psychanalyse (Lacan), médecine (Auenbrugger, Corvisart, Laënnec), mais aussi emprunt au lexique de la couture (point de surjet, point de capiton), aux étonnants points de ponctuation imaginés par Grimarest (le biographe de Molière), au savoir-faire du bonimenteur Germain Lacasse aux débuts du cinématographe. Elle se conclut enfin sur l'investigation du champ politique à travers des réflexions faisant se croiser Trotski, Bush, Fourier, ou encore la théorie des points d'Alain Badiou et le jeu final du sondage « Oui-Non, cocher la bonne case ».

L'enquête est d'abord linguistique et poétique. Elle fonde la pensée sur le langage. Au fil des pages, elle collecte des expressions populaires et répertorie leurs usages, leurs paronymies fécondes et imaginatives. Elle explore des acceptions et des extensions possibles via l'emprunt métaphorique des points techniques inventés par différents métiers d'arts et d'artisanats. Autant que faire se peut, elle les retourne et les détourne dans leur réserve de sens, en vient à nommer en diverses langues les mots qui disent le point, la scansion et la ponctuation, afin d'élargir l'acuité de l'écoute et sa polysémie productive. Se doter de vocables, construire à coups de mots valises, de mots compactés et de mots concoctés dans leurs affinités, leurs échos et leurs ressemblances : comme toujours, l'invention d'un lexique est au cœur de l'essai chez Peter Szendy (*archiponctuation*, *monoreille*, ponctuation devenant *pictographie*). L'on retrouve le geste d'écriture à l'œuvre dans ses précédentes enquêtes entre philosophie et musicologie (*Écoute : une histoire de nos oreilles*, 2001 ; *Les Prophéties du texte-Léviathan*, 2004 ; *Tubes*, 2008 ; *Kant chez les extraterrestres*, 2011), geste qui opère comme la signature la plus sûre de l'essayiste, quoiqu'il joue ici avec humour à l'assimilation de son patronyme avec celui du personnage de fiction

inventé par Lawrence Sterne. Une surdétermination, de Szendy à Shandy, qui ne pouvait manquer d'attirer son attention sur le protagoniste sternien, tant la prononciation confuse de professeurs ou d'administratifs a pu faire sonner le nom fictif dans le nom porté, hérité.

Passionné de l'écoute et de ses dispositifs audiocritiques (*Sur écoute : esthétique de l'espionnage*, 2013), Peter Szendy confirme l'infléchissement de ses travaux du côté de l'image cinématographique et de l'inquiétude du regard (*L'Apocalypse-cinéma*, Capricci, 2012). La dimension pulsatile de la ponctuation emprunte à l'acoustique des métaphores pour se dire et faire émerger sa poétique : « Ce mouvement de systole et de diastole, cette *discontraction* est peut-être le rythme même de la ponctuation, la pulsation ponctuant des coups de point. Et ce sont ses battements que nous nous apprêtons à ausculter » (p. 21). Définissant à partir du protagoniste de Tchekhov, dans la nouvelle « Le Point d'exclamation », le *paradoxe de Perekladine* – « je ne peux (me) dire "je" qu'en répétant et multipliant précisément ce qu'il s'agissait de taire » (*id.*), il renoue avec le besoin de créer des figures, des fictions, des types pour faire émerger des mythologies contemporaines.

La *surponctuation* : une ponctuation au carré

L'originalité relève du traitement graphique des signes de ponctuations, des icônes et des inserts divers de pages noires, blanches, de diagrammes, afin de permettre une pluralité de lectures, une duplicité minimale. *On lit l'essai*, phrasé, prose et pensée divisés en unités de paragraphes et de chapitres, et par l'iconographie, *on lit en même temps, l'œil vaguement distrait, une manière de ponctuation de notre lecture*, que Peter Szendy malicieusement tire par des vecteurs inattendus. Il en est ainsi des différentes mains pointées en des directions saugrenues, contraires au sens de la lecture (ainsi celle qui ne désigne plus le sens de lecture, – vers la droite toute – mais au contraire pointée dans notre direction, comme s'affranchissant de la page pour nous désigner, nous autres lecteurs dans notre activité même « *wanted* », brisant le « quatrième mur » de la scène du livre, p. 92). On songe encore à ce jeu enfantin consistant à relier des points numérotés pour retrouver le dessin crypté qui ne manquera pas d'égayer le lecteur lisant crayon à la main, afin de mieux le divertir de Hegel, commenté à sa droite (p. 95) par un jeu d'éclaboussures dans un océan. C'est tout autant le dernier sondage, qui nous demande de trancher l'enquête, de

consommer l'essai en se décidant pour le vote, quand la question informe la réponse et joue à gagner la faveur du sondé :

Ponctuer, c'est donc surponctuer ?

Oui ☐, non ☐ (sans opinion ☐).

Deux préfixes sont particulièrement analysés, pour alerter le penseur quant à l'histoire et à l'esthétique du point : le *re-* de l'itération, du retour spatial et temporel ; le *sur-* de la mise en abyme, de la superposition, de l'excès. Il définit ainsi « la ponctuation comme ce coup redoublant, comme ce flash ou ce clap ponctuel qui, remarquant ce qui arrive, permet d'en faire et d'en inscrire l'expérience » (p. 13), notant plus loin que « le point ponctue donc rétroactivement (*nachträglich*, dirons-nous plus loin, avec Freud et Lacan). En d'autres termes, *le coup de point se produit après coup*, ou mieux : dans l'écart de sa répercussion, aussi instantanée ou aussi différée soit-elle ». Il inscrit le rythme d'une relecture et d'une réappropriation » (p. 25). C'est ailleurs le repiquage, variation inédite fondée sur la saisie psychanalytique à travers la confrontation entre Lacan et Derrida, qu'il renoue l'analyse du langage à ce champ de la stigmatologie. Peter Szendy rappelle tout d'abord la ponctuation de l'analyste – « la pratique analytique, cette ponctuation heureuse :-) acquiert ainsi un caractère scripturaire, l'analyse lui-même devenant un "scribe" qui "ponctue" le "procès-verbal" du discours du sujet » (p. 51). Il témoigne ensuite combien il y a dans la lettre, conçue comme point, une ligne de partage entre les deux penseurs : là où Lacan définit « deux caractéristiques de la lettre – sa localisation et son insécabilité, héritées de l'immémoriale figure du point », « Derrida [les] interroge conjointement, dans sa lecture critique de Lacan, au titre de ce qu'il nomme l'"atomistique", c'est-à-dire la mystique atomiste, ponctualiste ou stigmatique sur laquelle repose ici la théorie lacanienne de la lettre » (p. 53).

Pratiques de reponctuation, de redite et de redoublement ne seraient pas ici complètes sans le geste qui consiste à piquer de nouveau, à repasser sur le point : rentrent dans la trame de pensée les termes de *surpique*, de *capiton*, de *surjet*, de *surponctuation* selon le mot de Jacques Demarcq². Entre ces deux préfixes, notons aussi le singulier de l'*épointage*, auquel se consacre le chapitre quatre « Point de monument, ou la coupure de Tristram », qui vient avec humour rythmer la très sérieuse démonstration szendienne. Du côté de la littérature, l'on aurait à cœur de

² Jacques DEMARCQ, « Ce jeune point d'interrogation », revue *Traverses*, n° 43, 1987, p. 110. Cité p. 15 dans Peter SZENDY, *À coups de points*.

reprendre le fil de la réflexion en menant l'enquête du côté d'Arno Schmidt, dont les stupéfiantes et émouvantes ponctuations composent autant de visages, d'expressions, de mimiques et de nuances à la narration – ainsi dans ce passage :

Et mon sourcil siffronça involontairement. Et soupçonneux. –). »³

ou encore, plus loin la magnifique série dans *Kaff auch Mare Crisium* [*On a marché sur la Lande*] :

: ! – / : ! ! – : / : ! ! ! –

« Herta=viens ! – Scoue=toi : ou sinon j'te réveille à coups de baiser ! » (Cette meuhnnasse fit aussitôt son effet. / Et s'hab-biller rapidement. Nous jetâmes les vêtements autour de nous ?) –⁴

L'on pense aussi aux couleurs et typographies contrastées et entrelacées, à la partition des voix et aux jeux plurilingues de Maurice Roche dans *Compact*, ou encore à l'usage et au détournement de l'astérisque chez Vladimir Nabokov (*Pale Fire* [*Feu Pâle*]) et Brice Matthieussent (*Vengeance du traducteur*), petite étoile qui pointe l'appel des notes, roman dans le roman ouvert par la brèche noire et miniature de l'étoilement. Mark Z. Danielwsky, dans *House of Leaves* (*La Maison des Feuilles*), met également au jour une singulière forme de ponctuation et d'accentuation de la lecture, par ses labyrinthes typographiques, ses points de braille, ses « ponctuations blanches et noires »⁵, mais également géométriques, spatiales, toutes en couleur d'encre, en polices, en formats et en directions d'écriture, explorant la rose des vents de la page. Ainsi, perdue sur la feuille blanche, cette seule mention :

³ Arno SCHMIDT, *On a marché sur la Lande* [*Kaff auch Mare Crisium*, 1960], traduction de Claude Riehl, éditions Tristram, 2005, p. 314.

⁴ *ibid.*, p. 337.

⁵ Je reprends ici les catégories proposées par Françoise Mignon et Michel Favriaud à propos de l'œuvre de Lagarce, lors d'une journée d'études consacrée à « La progression du discours chez Lagarce », qui s'est tenue en 2012, selon une référence citée par Marianne Bouchardon, dans un article à paraître « La "ponctuation blanche" dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce : du bredouillement au bruissement » (actes du colloque *Formes et dispositions d'écriture dans le théâtre contemporain*, organisé par Pascal Lécroart, 17 et 18 avril 2014, Université de Franche-Comté, à paraître). Ils proposent ainsi de discriminer la ponctuation noire (virgule, point virgule, points d'exclamation et d'interrogation, etc.) de la ponctuation blanche (retour à la ligne, alinéa, dispositions en versets) dans l'œuvre du dramaturge.

Pour²¹⁵ commencer⁶

suivie de sa note en bas de page, qui finaude :

215. Coquille. Lire « p » au lieu de « P » avec un point après « commencer ».

Ou encore cette parenthèse élevée à la puissance de douze, pour dire les entrailles du monstre et donner idée de la mesure de Jonas englouti, qui se fait tout petit :

((((((((((((Jonas dans le ventre de la bête))))))))))⁷

ses textes fragmentés, qu'on lit malgré leur lettres orphelines :

accroup

i. Aussi e

st-ce à q

uatre pa⁸

Dans l'essai de Peter Szendy, les pages sur le cinéma sont particulièrement convaincantes, faisant jouer à plein le rebond de ponctuation entre l'image et le son, entre le film muet et son boniment, mais également entre le regardé et le regardeur. Le propos rapporté du monteur de Coppola, Walter Murch, est tout à fait éclairant à ce titre, lorsqu'il « décrit l'exercice du regard comme une scansion phrastique rythmée par le cillement de l'œil : “nous clignons des yeux (*we blink*) pour séparer et ponctuer”, note-t-il, avant de conclure que “nous devons rendre le visible discontinu car sinon la réalité ressemblerait à un enchaînement presque incompréhensible de lettres, sans espacement entre les mots ni ponctuation.” » (p. 15). C'est ici qu'il semble intéressant de retourner au cinéma, comme lieu d'expérience de la ponctuation et comme continuation de la réflexion stigmatologique.

Le temps erré

À voir le dernier film de Tsai Ming-liang, *Les Chiens errants*, drame aussi poignant que taciturne sur la désaffection des sociétés qui confient aux plus démunis et aux

⁶ Mark Z. DANIELWSKY, *La Maison des Feuilles* [*House of Leaves*, 2000], traduction de Claro, Paris, Denoël & D'Ailleurs, 2013 [1^{re} édition : 2002], p. 211.

⁷ *Ibid.*, p. 563.

⁸ *Ibid.*, p. 461.

sans-abris l'absurde fonction de porte-pancarte pour des immeubles de luxes, l'on se prend à plonger dans une réflexion singulière face à l'écran et à ce qui marque les contours du plan dans l'expérience cinématographique. Le film prend son temps et par ses plans séquences d'une lenteur d'où découlent la plénitude de la vie nue, de la violence et de la tendresse montrées ensemble, ne fait jamais du montage ce « petit trauma visuel » évoqué par Jacques Aumont, au moment du changement de plan⁹. S'ouvrant sur la vision de ces hommes exposés au carrefour de la grande ville, il rend tangible l'inversion insoutenable de ce qui déshumanise le sujet dans ces non-métiers. Ce n'est pas la barre à tenir droite comme un point d'exclamation pour attirer l'attention qui soutient l'homme comme il conviendrait mais bien l'homme qui s'est mué en piquet, interloqué et sans échappées de pensée possibles, frappé qu'il est par les vents, les pluies, les bruits, les gaz d'échappements et l'inanité même de la tâche à faire. Cet homme et sa pancarte plus haute que lui, tel un grand point d'« interloquation », bricolé de corps et de papier, sont comme encochés au carrefour embouteillé et condamnés à l'invisibilité du mobilier urbain, malgré l'abondance des regards qui les jaugent, le temps creux d'un feu rouge.

Au rebours d'une multitude de films dont le tempo « invite à suivre » (selon le mot de Michaux, qui reprochait aux romanciers leur manie de mener et de manipuler le lecteur¹⁰), Tsai Ming-liang, lui, n'est pas en avance sur l'acteur ni sur le spectateur et les rend à son tour à l'image. Il les replace au centre de la méditation sur ce qui fait plan, sur ce qui constitue sa juste temporalité, sur ce qui la ponctue, l'ouvrant, la tenant en suspens, l'inachevant ou la terminant. Dans les termes du cinéaste, cela donne : « Je ne crois pas aux dialogues de cinéma. Selon moi, le cinéma est essentiellement un art de l'observation. Ça passe par le regard et la réflexion sur ce qu'on regarde. Je réfléchis beaucoup sur le rythme, pour créer du

⁹ Jacques AUMONT, *L'Œil interminable*, Paris, Séguier, 1989, p. 97. Ce passage est repris et commenté par Emmanuel SIETY dans *Le Plan, Au Commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Les Petits Cahiers », 2001. Voir aussi dans l'essai de Jacques Aumont l'artifice de cette bascule d'un plan à l'autre, par contraste avec l'œil dans la nature, p. 114 : « Le montage, le changement de plan, le changement brusque en général au cinéma a été l'une des plus grandes violences jamais faites à la perception naturelle. Rien dans notre environnement ne modifie jamais toutes ses caractéristiques aussi totalement et aussi brutalement que l'image filmique, et rien dans les spectacles préexistants au cinéma n'avait préparé à une telle brusquerie. »

¹⁰ Henri MICHAUX : « Les livres sont ennuyeux à lire. Pas de libre circulation. On est invité à suivre. Le chemin est tracé, unique. », dans *Passages (1937-1963)* [1963], Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1998, p. 75.

suspense. Il y a un jeu qui m’amuse beaucoup : combien de temps peut-on rester devant un écran sur lequel il ne se passe rien ? Et qu’est-ce qu’on finit par y voir ? »¹¹ Le miracle de cette disponibilité pour regarder le temps à l’œuvre dans le regard même, c’est que bien que rien ne se passe en surface, quelque chose pourtant advient, à l’échelle du spectateur, prêt à recueillir le moindre détail pour transformer l’expérience cinématographique en événement, en surgissement, en épiphanie.

Le titre crée et annule d’un même geste une ligne de démarcation entre l’homme et l’animal : l’image des chiens errants, ceux que la femme nourrit des restes prélevés de la société de consommation, c’est aussi par métaphore les personnages ici désorientés, affamés et ailleurs repus, rassasiés jusqu’à l’écœurement. C’est encore les spectateurs, nous qui vaquons désespérément et intensément vers la quête du sens tragique et magnifié au cœur de la vie misérable et infiniment digne de cette famille, errance initiatique entre deux extrêmes. Les nœuds de l’inquiétude nous viennent de la fable sur le poids de responsabilité et de folie latente pour celui qui est père dans le creux même de la misère. Le manteau de l’apaisement nous enveloppe par la parégorie qu’opère la vigilance des femmes, dans leur tendresse et leur observation attentive des êtres afin de se placer à l’endroit exact où elles seront requises pour tempérer le drame. *Les Chiens errants* respire, à sa manière, dans des temps longs, pléniers, sans compresser la durée nécessaire à l’accomplissement du geste, si minimal soit-il, comme de cette larme qui se forge en amont, dans le silence, la contention, et la contemplation d’un immense paysage puis s’extraît de l’œil de la femme et suit le contour de sa joue en y redessinant la lumière et l’émotion bouleversante, tendue, offerte.

Se laissant traverser par les séquences et par la magnificence de la lumière dans la totale acception de leur temporalité, l’on en vient à se demander non pas quel sera le plan suivant et la relation de sens qu’il pourra amener, pas plus qu’on ne

¹¹ Cité par la Cinémathèque française, présentation de la master-classe réalisée par le cinéaste lors de l’avant-première des *Chiens Errants*, le lundi 10 mars 2014. Tsai Ming-liang a d’ailleurs attiré l’attention sur cette expérience cinématographique du temps long, en défendant une lenteur nécessaire pour que quelque chose puisse se produire à l’écran et en revenant sur la difficulté à l’imposer aujourd’hui face aux exigences du monde contemporain et du cinéma majoritairement produit sur le marché, où le plan s’inscrirait dans une économie, un minutage et un rapport de rentabilité totalement contraires à son propre travail artistique. [Consulté le 31 mars 2014] : http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/rencontres-conferences/rencontres_sauvegarde/lecons-cinema/fiche-manifestation/lecon-cinema-tsai-ming-liang-avant-premiere-chiens-errants,16626.html

cherche à anticiper la fin et à extrapoler la morale et la clause possibles, mais l'on apprend au contraire à observer comment tel plan hypnotique retourne à la nuit de la projection, se repliant à la manière de la paupière qui s'est accoutumée à l'ombre, sans brusquerie, ni à-coups. Dans l'entresol d'un immeuble en béton, abandonné et insalubre, le sol est juché de pierres et de débris. La nuit est tard avancée. Un tram passe par intermittence dans l'arrière-plan, entre les cadres des ouvertures. Un homme regarde une femme qui regarde un immense paysage cueilli au lit de la rivière, tout en cailloux, en collines et en grisaille, mélancolique fresque murale. Elle pleure. Il pose sa main sur son épaule, la presse. Elle se refuse et quitte le champ. Le plan continue. L'homme reste seul. À son tour, il sort. Or le plan continue, encore, jusqu'à ce qu'il puisse s'éteindre doucement. Ainsi, Tsai Ming-liang imprime un phrasé ample à son film. S'il ne cesse de mettre en lumière jusqu'aux infléchissements les plus ténus et magnifiques de ses acteurs, il botte en touche l'impératif de la fin, de la mise en boîte ou en question de la totalité du film par la dernière image, conclusive ou définitive, et se garde bien de donner au spectateur une sensation de point final.

Au seuil de son ouvrage, Peter Szendy confie que bien qu'il n'ait jamais été « un grand amateur de films de boxes », il est cependant capable de « revoir en boucle les images hypnotiques de Scorsese, elles qui font magistralement coïncider l'impact d'un point sur un visage avec l'éblouissement des éclairs déclenchés par les photographes couvrant le match, qui aussitôt saisissent et enregistrent chaque geste » (p. 9). On est alors frappé d'un paradoxe : que le cinéma nous apprend d'autant mieux à regarder qu'il nous saisit, nous, spectateurs, dans un processus hypnotique et nous amène à penser par là-même la ponctuation de la narration et de la vision plutôt que la conclusion du récit. Ce sera là l'un des aspects fondateurs de l'expérience cinématographique, qui nous berce en même temps qu'elle nous point, pulsation suspendue à une respiration chaque fois réinsufflée selon des compressions ou des dilatations du temps, et ce, qu'il s'agisse des images quasi stromboscopiques où l'écran scintille par intermittence, mime une paupière affolée, brutalisée, battante à la manière du film de Scorsese, ou bien des tableaux vivants des *Chiens errants* quand c'est au tour du spectateur de ciller dans la lenteur lucide de sa vision, tant le plan *s'en-dure* — se place dans la durée et ainsi s'éprouve. C'est alors, semble-t-il, que le cinéma nous rend le temps, celui *pour* et celui *de* voir. À l'intérieur de l'œuvre immense du cinéaste taïwanais, les *Chiens*

errants ne seraient peut-être qu'une phrase à peine plus longue que d'autres, patiemment ciselée par le cinéaste et par ses acteurs remarquables.